افسانوی تنقید میں نئے پیراڈایم کی جستجو: آئیڈیالوجی اور تفہیم

ناصر عباس نیر

اردو افسانے کی تنقید عام طور پر تین خطوط پر گام زن رہی ہے: موضوع؛ اسلوب و تکنیک اور سماجی مطالعہ۔ ان خطوط کو اہمیت دینے کے سلسلے میں توازن برقرار نہیں رکھا گیا، موضوع کے مطالعے میں مقابلتاً زیادہ سرگرمی دکھائی گئی ہے اور اسلوبی، تکنیکی اور سماجی مطالعات اس کثرت سے نہیں ہو سکے، جس کا مطالبہ اردو افسانہ اپنے فنی تنوع اور سماجیاتی مضمرات کی بنیاد پر کرتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ ہم عموماً فنی و تکنیکی مسایل سے بھاگتے ہیں۔ دوسری طرف موضوعاتی مطالعے میں بھی سادگی کا یہ عالم ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ (یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے) حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کام یاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں، تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بیانیات کا نام ملا ہے، اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو "سٹوری" اور "ڈسکورس" میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر، کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی جزو ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمتِ عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو "بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مر گئی" سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو "بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مر گئی" سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت و معلول کا سلسلہ بھی قایم ہو جائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈایم کہا جانے لگا ہے۔ والٹر فشر اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور ردِ عمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلایل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس

کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیرا ڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرات کرنے والے نقادوں (جن کا جم غفیر ہے) کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورت حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے یا افسانہ نگار کے ''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سر انجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی و سماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں و بالائی سطحیں اور التباسی، تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی اور ان کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں۔ ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ بہ ہر کیف بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تفہیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے: افسانے کے ''کیا'' اور ''کیوں کر'' کا جواب دیا جا سکتا ہے، ایک نئی مگر زیادہ بامعنی سطح پر۔ دوسرا یہ کہ اردو افسانے کی نوع بندی کی جا سکتی ہے۔ حقیقت یہ کہ اردو میں گزشتہ ایک صدی میں تین قسم کے ہی افسانے لکھے گئے ہیں۔ اردو افسانہ یا تو آئیڈیالوجی کی بنیاد پر لکھا گیا ہے، یا تفہیم کی اساس پر یا پھر ان دونوں کے بغیر۔ آخری قسم کا افسانہ وہ ہے جو تفریحی نوعیت کا ہے۔ اس میں کہانی، پلاٹ تو ہے، مگر ڈسکورس نہیں ہے۔ کسی ''بیانیاتی معمے'' کو پیش اور رفتہ رفتہ حل کرنے کو کوشش اور قاری کے جذبۂ تجسس اور حیرت کو بیدار کرنے کی سعی تو کی گئی ہے، مگر کسی بھی نوع اور سطح کی ''بصیرت'' کی پیش کش اور اس کی تعبیر کا سامان نہیں ہے، جو دوسری قسم کے افسانوں کی لازمی شرط ہے۔

اردو افسانے کی چیدہ مثالوں میں (جنھیں نمایندہ تصور کر کے پیش کیا جائے گا) آئیڈیالوجی اور تفہیم کی صورتِ حال کی وضاحت سے پیش تر ان دونوں کی تھوڑی سی نظری بحث مزید گوارا کر لیجیے۔

آئیڈیالوجی اور تفہیم میں فرق اور تعلق کی بحث شاید ہی اٹھائی گئی ہو، حالاں کہ اردو افسانے کی ''روح'' تک پہنچنے کے لیے یہ بحث ناگزیر ہے۔ آئیڈیالوجی اجتماعی اور تفہیم انفرادی ہے۔ پہلی تشکیل اور دوسری تخلیق ہے۔ آئیڈیالوجی ایک سماجی گروہ کا وہ مخصوص نقطۂ نظر، عقیدہ، نظام اقدار ہے جو ایک طرف اسے فکری سطح پر منظم کرتا اور اسے گروہی شناخت دیتا ہے دوسری طرف ارد گرد کی حقیقتوں کی تفہیم کا فریم ورک اور ان حقیقتوں کے سلسلے میں ردعمل ظاہر کرنے کا میدان مہیا کرتا ہے۔ کوئی نقطۂ نظر آئیڈیالوجی اس وقت بنتا ہے، جب اسے تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ واضح رہے کہ کوئی نقطۂ نظر واقعی فطری اور تاریخی ہو سکتا ہے اور یہ کسی سماجی گروہ کو منظم بھی کر سکتا ہے۔ لہٰذا کسی دوسرے اور آئیڈیالوجیکل نقطۂ نظر میں لطیف فرق یہ ہے کہ آخر الذکر تاریخی اور فطری ہوتا نہیں، اسے ایسا بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی صورت میں ہی آئیڈیالوجی اپنی ناگزیر اور بہترین ہونے کا یقین ابھارتی ہے۔ آئیڈیالوجی میں نقطۂ نظر کے ''غیر تاریخی'' ہونے کو دبایا جاتا ہے تا کہ اس سے وہ مقاصد حاصل کیے جا سکیں کسی نقطۂ نظر کے تاریخی ہونے سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ آئیڈیالوجی ایک طرح سے تاریخ کا استحصال کرتی ہے۔ اردو میں اس کی مثال مارکسی فکر کی ہے۔ یہ اردو میں کسی حقیقی تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا نہیں ہوئی تھی، یہ ایک ایسے تاریخی مرحلے پر اردو میں داخل ہوئی تھی جب ہمارا سماج سامراج کے خلاف مزاحمت کے حقیقی جذبات سے لبریز تھا، لہٰذا اسے ایک تاریخی ناگزیریت کے طور پر فروغ دینے میں کوئی دقت نہ ہوئی اور سماج کے ایک بڑے گروہ نے خود کو مارکسی آئیڈیالوجی کی رو سے فکری سطح پر منظم

اور مشخص کر لیا۔ اس کے مقابلے میں تفہیم تخلیق کار کا انفرادی موقف ہے اور یہ اسی صورت میں قایم ہو سکتا ہے، جب تخلیق کار اپنے عصر کے کسی مخصوص سماجی گروہ سے فکری اور عقیدتی سطح پر وابستہ ہونے اور اس کی نظر سے دنیا کی تفہیم و تعبیر کے بجائے ایک اپنی ''نظر'' پیدا کرنے میں کام یاب ہو۔ ہر چند آخری تجزیے میں کوئی ''نظر'' یک سر انفرادی نہیں ہوتی، اس کا ماخذ تاریخ یا معاصر فکر میں کہیں نہ کہیں تلاش کیا جا سکتا ہے، مگر آئیڈیالوجی اور تفہیم میں فرق یہ ہوتا ہے کہ تفہیم کو آئیڈیالوجی کی مانند ''تاریخی اور فطری'' بنا کر پیش نہیں کیا جاتا؛ اسے انسان، سماج، کائنات کی تفہیم کے ایک امکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ آئیڈیالوجی لازماً ایک سماجی گروہ کی فکری حلیف ہوتی اور اس کے استحکام کے لیے کوشاں ہوتی ہے، جب کہ تفہیم کسی ایک سماجی گروہ کی محدودیت سے اوپر اٹھ کر انسانی فہم اور بصیرت میں اضافے کا موید ہوتا ہے۔ نیز آئیڈیالوجی میں تائید و تقلید کا عنصر ہوتا اور تفہیم میں انکار و تنقید کی روش ہوتی ہے۔ یہاں ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ بعض اوقات آئیڈیالوجی میں انکار و تنقید کے عناصر ہوتے ہیں، جیسے مارکسی آئیڈیالوجی میں کثرت سے ہیں، مگر جب آئیڈیالوجی قایم ہو جاتی اور ایک سماجی گروہ اس کی مدد سے منظم ہو جاتا ہے تو انکار و تنقید کی بھی تائید و تقلید ہونے لگتی ہے یعنی انکار و تنقید کا عمل انھی خطوط پر اور انھی پیراڈائم کے تحت ہوتا ہے جو آئیڈیالوجی میں موجود ہوتے ہیں۔ ادھر تفہیم اپنے خطوط اور پیراڈائم وضع کرتا ہے، مگر اس بات پر زور دیے بغیر کہ ان کی تقلید کی جائے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس میں انسانی فکر کو مہمیز کرنے کا سامان بہ ہر حال ہوتا ہے، جس کی وجہ سے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اب سوال یہ ہے کہ افسانے میں آئیڈیالوجی اور تفہیم کی شناخت کیوں کر کی جا سکتی ہے؟ درج ذیل خطوط اور سوالات کی روشنی میں افسانے کا تجزیہ اس شناخت کو ممکن بنا سکتا ہے۔

☆ افسانے کا ''نقطۂ نظر'' (view point) کیا ہے؟ واحد متکلم یا ہمہ بین ناظر ہے؟ نیز افسانے کا بیان کنندہ افسانوی عمل میں شریک ہے یا غیر جانب دار ہے؟

☆ کرداروں، واقعات یا صورتِ حال کی وضاحت و تعبیر کرتے ہوئے کیا موقف اختیار کیا گیا ہے؟

☆ افسانے کے ڈسکورس میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو مخفی رکھا گیا یا ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے؟

☆ افسانے کا موٹف کیا ہے؟ یعنی کون سی بات یا جملہ یا لفظ افسانے میں تکرار کے ساتھ آتا اور افسانے کے موضوع کی تنظیم کرتا ہے؟

☆ افسانے میں Mythos کی صورت کیا ہے؟ یعنی وہ کیا بات یا جملہ ہے جو پورے افسانے میں ایک آدھ بار آتا ہے، مگر افسانے کے موضوع کی یک سرئی مگر افسانوی عمل سے پوری طرح ہم آہنگ تعبیر کرنے میں مدد دیتا ہے۔

اردو افسانے کی صد سالہ تاریخ میں آئیڈیالوجی اور تفہیم متوازی طور پر موجود رہے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ اردو افسانہ رومانیت، ترقی پسندی، جدیدیت، نوترقی پسندی اور نو جدیدیت یا مابعد جدیدیت ایسی تحریکوں کی زد پر رہا ہے۔ اصولاً ہر تحریک اپنی اصل میں یا اپنے مضمرات میں آئیڈیالوجیکل ہوتی ہے، اس لیے سادہ طور پر تو ان تحریکوں کے زمانے میں لکھے گئے افسانے کو آئیڈیالوجیکل قرار دیا جا سکتا ہے۔ یعنی کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کی تیسرے دہے سے چھٹے دہے تک لکھا گیا افسانہ ترقی پسند آئیڈیالوجی کا علم بردار اور حلیف ہے اور چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ جدیدیت کی آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے۔ مگر، ظاہر ہے، یہ نہ اردو افسانے سے انصاف ہے اور نہ افسانہ نگاروں سے۔ اس صورت میں اردو افسانہ اپنے عہد کی حاوی آئیڈیالوجی کا منشی بن کر رہ جاتا ہے۔

اصل سوال یہ ہے کہ اردو افسانے میں آئیڈیالوجی اور تفہیم کی کارفرمائی کی کیا کیا صورتیں ہیں؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ کہ کہیں تو آئیڈیالوجی اپنی واشگاف صورت میں پیش ہوئی ہے، کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئیڈیالوجی اور تفہیم

ایک دوسرے میں گندھ گئے ہیں۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اردو افسانہ ان دونوں کے حوالے سے تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔

☆

سعادت حسن منٹو کے بیش تر افسانے تھیم پر مبنی ہیں۔ منٹو کا افسانوی عمل کسی سماجی یا ادبی گروہ کا حلیف بننے سے انکار کرتا اور ایک نیا اور منفرد تھیم تخلیق کرتا ہے۔ اس امر کی ایک عمدہ مثال ان کا افسانہ جانکی ہے۔ واحد متکلم کے "نقطۂ نظر" میں لکھے گئے اس افسانے کا موضوع "عورت کی محبت" ہے اور تھیم یہ ہے: "عورت ایک آزاد و خود مختار وجود ہے۔ وہ محبت کے فیصلے آزادانہ طور پر کرتی ہے اور اپنی ہر محبت میں پر خلوص ہوتی ہے۔" واضح رہے کہ موضوع اور تھیم میں فرق ہوتا ہے اور اس فرق کا لحاظ اکثر نہیں رکھا گیا۔ کسی افسانے کا موضوع ایک عام سچائی، رویہ، قدر، مسئلہ کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے موضوع سے کسی افسانے کے امتیاز کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کے مقابلے میں تھیم خاص ہوتا ہے۔ جیسے اس افسانے کا موضوع "عام" ہے، جب کہ تھیم خاص ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہر خاص تھیم میں ایک عمومی صداقت یا اصول بننے کا امکان ہوتا ہے۔

کبھی تھیم افسانے میں کسی مکالمے یا افسانے کے بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہو جاتا ہے اور کبھی یہ پورے افسانے میں ریزوں کی صورت بکھرا ہوتا ہے اور اسے تنکا تنکا جمع کرنا پڑتا ہے، تاہم تھیم کی تائید افسانے کی مجموعی صورتِ حال سے ہوتی ہے۔ جانکی تین مردوں: عزیز، سعید اور نرائن سے محبت کرتی ہے۔ عزیز اور سعید سے بیک وقت اور نرائن سے اس وقت جب عزیز اور سعید اسے چھوڑ جاتے ہیں۔ افسانے میں جانکی کی پہلی دو محبتوں کی تفصیل ملتی ہے اور تیسری محبت کی محض قوی شہادت پیش کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ جانکی کا بہ یک وقت دو مردوں سے محبت کرنا اور ان سے مایوس ہونے کے بعد پھر نرائن کی محبت میں مبتلا ہونا، سماج کی حاوی اخلاقی آئیڈیالوجی کی رو سے سخت معیوب بات ہے۔ جانکی کا طرزِ عمل مشرقی عورت کے اس تصور سے بری طرح متصادم ہے، جس کے مطابق عورت زندگی میں فقط ایک مرتبہ محبت کرتی اور پھر پوری عمر اس محبت کے استحکام یا اس کی یاد میں بہ خوشی بسر کر دیتی ہے۔ یلدرم اور نیاز کے افسانے عام طور پر اسی تصور کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو اس افسانے میں اس تصور کو بلند بانگ انداز میں رد کرنے کا بیانیہ پیش کیے بغیر، اس کے برعکس تصور پیش کرتے ہیں۔ اس تصور کے مطابق عورت ایک وقت میں ایک سے زائد مردوں سے محبت کر سکتی ہے اور اپنی ہر محبت میں ایک جیسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ کر سکتی ہے۔ جانکی جس اخلاص کے ساتھ عزیز کو خط لکھتی ہے، اسی اخلاص کے ساتھ سعید کو ٹیلی گرام پہ ٹیلی گرام بھیجتی ہے اور اسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ وہ نرائن کی زینتِ آغوش بننے کی صورت میں کرتی ہے۔

اگر اس تھیم کو منٹو کے پورے افسانوی بیانیے سے ہٹ کر دیکھیں تو جانکی ایک عیاش عورت کے طور پر سامنے آتی ہے، لیکن اگر اسے افسانے کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ محض ایک جوان عورت ہے جو اپنی ذات کا اثبات ایک مرد کے ساتھ پر خلوص رشتے کی صورت میں دیکھتی ہے۔ اس کے لیے اصل اہمیت "پر خلوص رشتے" کی ہے۔ یہ رشتہ اس کے لیے ایک ایسے چراغ کی مانند ہے، جس کے سامنے مرد کا انفرادی وجود پرچھائیں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ جانکی کے نزدیک تینوں مردوں کی انفرادی شخصیتیں ایک لحاظ سے بے معنی ہیں۔ عزیز شادی شدہ ہے، سعید عیاش اور بدمزاج ہے، نرائن کی سرے سے کوئی شخصیت ہی نہیں ہے۔ اگر اس تھیم کو ذرا مزید گہرائی میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ خود جانکی کی شخصیت تو ہے، مگر وہ اسے اپنے رشتوں میں آڑے نہیں دیتی۔ افسانے میں جب وہ یہ کہتی دکھائی گئی ہے: "سعادت صاحب میں پوچھتی ہوں، اس میں جرم کی کون سی بات ہے، اپنی ہی تو یہ چیز ہے اور قانون بنانے والوں کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ بچہ ضائع کرتے ہوئے تکلیف کتنی ہوتی ہے۔" ۔۔۔ تو یہاں وہ اپنی شخصیت کا

ہی اظہار کرتی ہے، اور یہ شائبہ بھی ہوتا ہے کہ یہ ایک مضبوط اور انحراف پسند شخصیت ہے۔ ایک دوسرے زاویے سے جانکی کا یہ بیان اس کے آئندہ اعمال کو بنیاد اور جواز بھی مہیا کرتا ہے۔ نیز وہ عزیز، سعید اور نرائن سے تعلق میں کسی بھی وقت اپنی ''انحراف پسند شخصیت'' کو نہ تو مقابل لاتی ہے اور نہ اس کے استحکام کی کسی کوشش میں مصروف نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خود اپنی اور تینوں مردوں کی شخصیتوں کو پس پشت ڈالنے کا مطلب یہ باور کرانا ہے کہ مرد عورت کے رشتے میں شخصیت منہا ہو جاتی ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کردار اور شخصیت میں نہایت نازک فرق ہوتا ہے، اور یہ فرق نظر انداز کرنے سے افسانے کی تفہیم میں خاصی گڑبڑ ہو جاتی ہے۔ جانکی شخصیت رکھتی ہے اور افسانے کا کبیری کردار (Protagonist) ہے اور یہ دونوں باتیں ایک دوسرے سے مربوط ہونے کے باوجود مترادف نہیں ہیں۔ قسم کے اعتبار سے وہ مدوّر کردار (Round Character) ہے۔ گویا ایسا کردار جس کے اوصاف پیچیدہ اور ہماری عمومی فکر کی طرز کو چیلنج کرنے والے ہیں۔ ہم آسانی کے ساتھ جانکی کے کردار پر کوئی حکم نہیں لگا پاتے۔ وہ ہمارے عورت کے روایتی تصور پر ضرب لگانے کے باوجود ہمارے دل میں اپنے لیے نفرت نہیں ابھارتی۔ ہم اندر سے ایک قسم کی ٹوٹ پھوٹ کے علی الرغم اسے بھلانے، نظر انداز کرنے یا مسترد کرنے پر خود کو آمادہ نہیں کر پاتے۔ وہ ہمارے دل میں اپنے لیے ہمدردی نہیں ابھارتی، مگر حقارت کو بھی تحریک نہیں دیتی۔ یہی اس کردار کی پیچیدگی ہے۔ دوسری طرف اس کی شخصیت مدوّر نہیں، چپٹی (Flat) ہے، یعنی اس کے اوصاف کو آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ شخصیت، ایک انفرادی نقطۂ نگاہ کا دوسرا نام ہے۔ جانکی کا نقطۂ نگاہ اپنے وجود کی خود مختاری کو منوانے سے عبارت ہے۔ وہ اپنے جسم اور وجود کو اپنی ملکیت سمجھتی ہے، اور اس ملکیت کے سلسلے میں وہ سماج اور اس کی اخلاقیات کی حاکمیت کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ بہ طور کردار اپنی خود مختاری پر اصرار کے بجائے اس کی قربانی دیتی ہے اور اسی بنا پر پنے رشتوں کو نبھانے میں کام یاب ہوتی ہے۔ یہاں ایک لمحے کے لیے اگر آپ علی عباس حسینی کی میلہ گھومنی کو ذہن میں لائیں تو کردار اور شخصیت کا فرق مزید آئنہ ہو جاتا ہے۔ میلہ گھومنی کا کردار کسی حد تک مدوّر تو ہے، مگر اس کی کوئی شخصیت نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ محض ایک کردار ہے، جس کی شخصیت کی نمو ہوئی ہی نہیں۔ وہ افسانے میں اپنے کردار کے اعتبار سے جانکی سے کافی مشابہت رکھتی ہے، وہ بھی تین مردوں سے وابستہ دکھائی گئی ہے: درزی، منوا اور گاؤں کے کسان سے، مگر اسے اپنے وجود کی خود مختار حیثیت کا شعور نہیں اور نہ ہی اپنے وجود کے ''بے بس کر دینے والی سماجی، جنسی قوتوں'' کے ماتحت ہونے کی آگاہی ہے۔ آگاہی شخصیت کی شرط اوّلین ہے۔

ہر تفہیم ایک منفرد اور مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال میں پیش ہوتا اور تشکیل پاتا ہے، اس لیے خاص ہوتا ہے مگر اس میں اپنے حدود کو پھلانگنے کے ''نشانیاتی امکانات'' ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ تفہیم نہیں، آئیڈیالوجی ہے۔ نشانیاتی امکانات کو علامتی معنیاتی امکانات سے ممیز کرنے کی ضرورت ہے۔ نشانیاتی امکانات، تفہیم میں مضمر خیال، تصور کو، تفہیم کی بنیادی منطق سے وابستہ رکھتے ہوئے، پھیلانے کے عمل سے عبارت ہیں، جب کہ علامتی امکانات میں، علامت کی بنیادی منطق کو بھی پھلانگا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تفہیم کی جب تعمیم کی جاتی ہے، اس کی خصوصیت کو عمومیت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ سارا عمل تفہیم کی اس بنیادی منطق کے اندر ہوتا ہے جو ''مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال'' سے عبارت ہے۔ اردو کی افسانوی تنقید میں افسانوں کے تجزیوں اور تعبیروں میں اس اصول کی ہرگز پروا نہیں کی جاتی اور افسانوں کی من مرضی کی تعبیریں کی جاتی ہیں۔ اور پھر یہ سوچنے کی زحمت بھی نہیں کی جاتی کہ ایسا کرنا افسانوی متن کا استحصال ہی نہیں، انسانی فکر کے ساتھ ایک بڑا کھلواڑ بھی ہے۔ افسانے کی ہر صورتِ حال علامتی نہیں ہوتی۔ بہ ہر کیف اگر جانکی کے تفہیم کی تعمیم کریں، یعنی اس کے نشانیاتی امکانات کی دریافت کریں تو تین باتیں

سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عورت ایک خودمختار وجود ہے۔ دوسری یہ کہ مرد عورت کے جذباتی وجنسی رشتے میں خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے جب دونوں کی شخصیتیں منہا ہو جائیں۔ اگر اس رشتے میں ایک یا دونوں فریق اپنے انفرادی وشخصی وجود کو برقرار اور مستحکم رکھنے کی سعی کریں تو ان کا انفرادی وجود تو شاید برقرار رہ جائے اور اس کی نشوونما بھی ہو جائے، مگر یہ رشتہ خلوص سے محروم ہو جائے گا۔ دوسری یہ بات متبادر ہوتی ہے کہ انسان جب بھی کسی رشتے میں بندھتا ہے تو اپنے اس جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، جو اس رشتے کی عدم موجودگی میں اس کی شاید سب سے اہم یافت ہوتا ہے۔ زبان سیکھنے سے لے کر کسی گروہ کا حصہ بننے یا کسی سماجی، سیاسی، انتظامی کمیونٹی میں شامل ہونے کے عمل میں یہ بات مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، ایک وقت میں ایک بات کا اثبات ہوتا ہے: آدمی کی شخصیت وانفرادیت کا یا رشتے کا۔

اب اگر غور کریں تو جانکی کے تھیم کی یہ تعمیم ہمیں ایک نازک صورتِ حال سے دوچار کرتی ہے۔ تعمیم کے نتیجے میں جو دو باتیں سامنے آئی ہیں، ان کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ عمومی صداقت ہیں یا اصول؟ اخلاقی قدر ہیں یا ایک ایسی صداقت کا اظہار جو موجود اور کارفرما تو ہے، مگر جس سے ہم عام طور پر آگاہ نہیں ہوتے؟ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان سوالوں کے معقول جواب تک کیسے پہنچا جا سکتا ہے؟

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ صرف بیانیہ پیراڈائم کے ذریعے ہی ہم مذکورہ نازک صورتِ حال سے عہدہ برا ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈائم کی اہم شرط "بیانیہ استدلال" ہے، جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ بیانیہ استدلال، بہ قول والٹر فشر تنظیم (coherence) اور مطابقت (fidelity) سے عبارت ہے۔ یعنی بیانیے کے تمام اجزا (واقعات، بیانات، اطلاعات وغیرہ) میں ربط وتنظیم ہو اور بیانیے اور بیانیے سے باہر کی صورتِ حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔ باہر کی صورتِ حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات وتوقعات اور اشیا ومظاہر کے جاننے سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہے۔ ظاہر ہے عقلی استدلال اس سے مختلف ہوتا ہے اور اس میں یہ باتیں بہ طور شرائط شامل نہیں ہوتیں۔

بیانیہ استدلال کی اس وضاحت کی روشنی میں غور کریں تو جانکی کے تھیم کی تعمیم سے حاصل ہونے والی پہلی بات ایک نیم فلسفیانہ اصول ہے۔ بشر مرکزیت فلسفے نے انسان کو ایک منفرد ہستی قرار دیا ہے، جو اپنے وجود سے متعلق تمام فیصلے کرنے میں آزاد ہے۔ افسانے میں یہ اصول اپنے فلسفیانہ پس منظر کے ساتھ ظاہر نہیں ہوا، بلکہ بیانیہ پیراڈائم کے اندر پیش ہوا ہے۔ اسے ایک عام فلسفیانہ اصول، جس کا اطلاق تمام انسانوں پر ہوتا ہو کے بجائے ایک خاص پس منظر کی عورت کی نسبت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ عورت سماجی بندھنوں سے نئی نئی آزاد ہوئی ہے: اسے پشاور سے بمبئی تک اکیلے سفر کرنے اور فلمی دنیا میں قسمت آزمانے اور مردوں سے آزادانہ اختلاط کی آزادی ملی ہے۔ وہ اپنی آزادی کا شعور رکھتی، اس شعور کا اظہار کرتی اور اسے اپنے آزادانہ فیصلے کرنے میں بروئے کار بھی لاتی ہے، مگر اس ردعمل کو بھی اپنے شعور سے برابر متصادم دیکھتی ہے، جو اس کی آزادی کے ضمن میں سماج ظاہر کرتا ہے۔ اسی تصادم کے جواب میں وہ اپنی خودمختاری کا اعلان کرتی ہے۔ لہٰذا جانکی کے تھیم کی عمومیت انسانی انا کی خودمختاری کے ایک عام فلسفیانہ اصول سے عبارت نہیں، بلکہ مذکورہ سماجی صورتِ حال میں مقید نسوانی شخصیت کی خودمختاری کا اصول ہے۔ اسے مذکور سماجی صورتِ حال میں محصور عام انسانی شخصیت کی خودمختاری بھی قرار نہیں دیا جا سکتا، اس لیے کی جانکی اپنے جینڈر سے اوپر اٹھنے کا امکان نہیں رکھتی۔ جب کہ اس افسانے کے تھیم کا دوسرا پہلو اخلاقی قدر ہے۔ اس لیے کہ ہر وہ قدر اخلاقی ہوتی ہے، جس میں کسی نہ کسی درجے میں سماجی افادیت ہو، جو سماج میں افراد کے رشتوں کو مستحکم اور مفید بناتی ہو اور یہ ایک اخلاقی قدر ہے کہ فرد کسی رشتے کے وجود اور بقا کی خاطر اپنی شخصیت کو بالائے طاق رکھے۔ جب کہ تیسری بات ایک ایسا اصول ہے جو سماجی میکانزم میں کارفرما تو ہے مگر جو نظروں سے اوجھل ہے۔ اس لیے اس افسانے کا تھیم اپنی تعمیمی

صورت میں ہمیں اپنے سماجی عمل کی تفہیم میں مدد دیتا ہے، مگر بیانیہ استدلال کے ذریعے۔ چوں کہ یہ ایک اصول ہے ،اس لیے یہ ہمیں یہ اختیار بھی دیتا ہے کہ ہم اسے اختیار کریں یا مسترد۔ ہم اپنی شخصیت کا اثبات کریں یا اپنے سماجی رشتوں کا۔ اس سے آگے اس افسانے کی نشانیاتی حدود ختم ہو جاتی ہیں۔ یعنی یہ افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ آدمی کے لیے احسن صورت کیا ہے؟ اپنی شخصی نمو یا سماجی سالمیت۔

اب تک تقسیم کے تجزیے میں زیادہ تر کہانی پر انحصار کیا گیا ہے اور افسانے کے دوسرے ''حصے'' ڈسکورس کی طرف کم رجوع کیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ تقسیم ہو یا آئیڈیالوجی، دونوں کے تجزیے میں کہانی اور ڈسکورس اہمیت رکھتے ہیں، تاہم یہ اہمیت یکساں نہیں ہوتی۔ یہ درست ہے کہ ہر افسانہ، کہانی اور ڈسکورس پر مشتمل ہوتا ہے، مگر ہر افسانے میں دونوں کی کارفرمائی کا عالم یکساں نہیں ہوتا۔ بعض میں کہانی اور بعض میں ڈسکورس حاوی ہوتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی افسانے کی کہانی عمدہ، مگر اس کا ڈسکورس ناقابلِ رشک ہوتا ہے: افسانے میں واقعات کا انتخاب، ان کا باہمی ربط، اچانک اور متوقع طور پر وقوع پذیر ہونے والے ''موتف نما واقعات'' قاری کو متوجہ اور متاثر کرتے ہیں، مگر ان کے بیان، راوی کی تعبیروں اور تبصروں میں فنی اور نفسیاتی بصیرت کی افسوس ناک کمی ہوتی ہے۔ مقبولِ عام فکشن اس امر کی سب سے بڑی مثال ہے۔ لہٰذا افسانوی تجزیے میں یہ دیکھنا لازم ہوتا ہے کہ کس افسانے میں کہانی، ڈسکورس پر غالب ہے اور کہاں اس کے برعکس صورت ہے۔ جا بجا کے تجزیے میں اگر کہانی پر انحصار زیادہ کیا گیا ہے تو اس کی وجہ ظاہر ہے۔ کہانی اور ڈسکورس کی باہمی صورتِ حال کو سمجھے بغیر محض کہانی، یا فقط ڈسکورس پر انحصار کرنے سے افسانے کی فنی و جمالیاتی قدر اور اس کے معنیاتی ابعاد نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ اس اعتبار سے موزوں افسانہ ہے کہ اس میں ڈسکورس، کہانی پر حاوی ہے۔ اس مفہوم میں کہ اس افسانے کی معنوی کائنات کی تشکیل میں کہانی سے زیادہ، کہانی کے بیانیہ عمل، کرداروں کے بیانات اور راوی (جو واحد غائب، غیر جانب دار اور ہمہ بین ہے) کی تعبیرات، کا حصہ ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا موضوع، تقسیم ہند، ہے۔ اسے بعض نے ' آزادیِ ہند' بھی کہا ہے، جو درست نہیں، اس لیے کہ ایک تو تقسیم ہند اور آزادی ہند کے معنوی تلازمات میں کافی فرق ہے، اس کے باوجود کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت ممکن ہوئیں: ایک کا مفہوم سیاسی اور قومی ہے تو دوسرے کے مفہوم میں ثقافتی، مذہبی تلازمات کا غلبہ ہے۔ اور قومی مفہوم بھی کوئی سادہ اور یک جہت مفہوم نہیں ہے۔ اس کی تہ میں وہ جغرافیائی اور مذہبی تصوراتِ قومیت موجود ہیں جو آزادیِ ہند کی تحریک کے دوران میں کارفرما تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں کہ منٹو نے ٹوبہ ٹیک سنگھ میں تقسیم ہند کو آزادیِ ہند پر ترجیح کیوں دی؟ اس کا سیدھا سادہ جواب یہ ہے کہ ترجیح کا معاملہ ہمیشہ اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے، مگر منٹو کا بہ طور افسانہ نگار کمال یہ کہ اس نے اپنے عہد کی سیاسی قومی فضا کے معاملے میں ایک آئیڈیالوجیکل موقف تو اختیار کیا، مگر اپنے افسانوی بیانیوں پر اس موقف کا بوجھ نہیں لادا۔ وہ اپنے افسانے کو آئیڈیالوجی کا ترجمان یا آئیڈیالوجی کی تشہیر کا ذریعہ نہیں بناتے۔ ان کے یہاں آئیڈیالوجی افسانوی متن سے باہر، ایک ترجیحی شعور کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ اور افسانہ تقسیم پر مبنی ہوتا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کو ایک آئیڈیالوجیکل متن کے طور پر پڑھا گیا ہے اور اس کے موضوع کو تقسیم کے بجائے، محدود طور پر آزادیِ ہند قرار دیا گیا ہے۔ اس رویے کو متن کی ' آزادی ' پر نقاد کے شب خون مارنے کی کوشش کے علاوہ کیا نام دیا جا سکتا ہے! ٹوبہ ٹیک سنگھ بلا شبہ تقسیم کا افسانہ ہے۔ اور اس کا تھیم ہے: '' آدمی کا وجود اور شناخت اس دھرتی کی مرہون ہے، جہاں وہ پیدا ہوتا ہے۔ اس دھرتی کی تقسیم سے آدمی کا وجود اور شناخت، تقسیم کے اس بحران کا شکار ہوتے ہیں، جس سے آدمی سمجھوتا کر سکتا ہے نہ اس سے باہر نکل سکتا ہے۔''

یہ تقسیم ،فلسفے کے قبل تجربی اصول(a priori) کی مانند نہیں ہے، جسے من مرضی کا نتیجہ اخذ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس افسانے کو بآسانی آئیڈیالوجیکل افسانہ قرار دیا جاسکتا تھا۔ اصل یہ ہے کہ یہ تقسیم افسانے کے ڈسکورس میں اسی طرح سرایت کیے ہوے ہے جس طرح برف میں پانی ۔کسی افسانے میں آئیڈیالوجی کی کارفرمائی جانچنے کا ایک پیمانہ یہ ہے کہ اس میں راوی یا بیان کنندہ، افسانوی عمل میں کتنا دخل انداز ہوتا ہے۔ وہ کسی کردار کے اوصاف کی وضاحت اور کسی واقعے کی تعبیر میں کتنا حصہ لیتا ہے۔ اگر یہ حصہ افسانے میں اس کے متعین کردار سے زیادہ ہو اور یہ قاری کو افسانے کے خاص مفہوم کی طرف ہانکنے کے مترادف ہو تو سمجھیے آئیڈیالوجی کارفرما ہے۔ مثلاً افسانہ کفن میں جہاں سماجی صورتِ حال کے تناظر میں مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ "جس سماج میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی..... اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔" یہ سراسر بیان کنندہ کی افسانوی عمل میں کھلی مداخلت ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مذکورہ تقسیم پاگلوں کے تبادلے کی اس کہانی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، جو ۵۰۔۱۹۴۹ء کے زمانے کو محیط ہے۔ یہ وہی زمانہ ہے جب سرحد کے دونوں اطراف سے آبادیوں کا تبادلہ ہو رہا تھا۔ "دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق.... بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہو گیا...وہ مسلمان پاگل جن کے لواحقین ہندستان میں ہی تھے، وہیں رہنے دیے گئے تھے جو باقی تھے ان کو سرحد پر روانہ کر دیا گیا۔ یہاں پاکستان میں چوں کہ قریب قریب تمام ہندو سکھ جاچکے تھے، اس لیے کسی کو رکھنے رکھانے کا سوال ہی پیدا نہ ہوا، جتنے سکھ پاگل تھے، سب کے سب پولیس کی حفاظت میں سرحد پر پہنچا دیے گئے۔" یہاں سب سے پہلا سوال ہی یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے پاگلوں کے تبادلے کی کہانی کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ کیا مذکورہ تقسیم کے لیے پاگلوں کی کہانی ہی اسے موزوں لگی؟ تقسیم کے موضوع کے سلسلے میں پاگل خانے کی کیا خصوصی معنویت ہے، جس کی ترسیل افسانہ نگار کو مطلوب ہے؟ اس کے جواب میں یہ کہنا تو نری سادہ لوحی ہوگی کہ چوں کہ منٹو نے کچھ عرصہ لاہور کے پاگل خانے میں گزارا تھا ،اس لیے وہ کچھ خصوصی تجربات رکھتے تھے اور انھی کو اس افسانے میں باندازِ دگر پیش کیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس افسانے کے تقسیم کا نشانیاتی اور 'وجودیاتی تعلق' پاگل خانے کے ساتھ ہے۔

منٹو نے اس افسانے میں جن پاگلوں کو پیش کیا ہے، اگر چہ وہ کئی قسم کے ہیں، مگر کوئی ایک بھی ایسا نہیں ،جس کی حرکات یا بیانات کی تقسیم کے ضمن میں گہری معنویت نہ ہو۔ مثلاً پہلا پاگل مسلمان ہے جو بارہ برس سے "زمیندار" کا مطالعہ کر رہا ہے۔ جب اس سے پاکستان کے بارے میں پوچھا جاتا ہے تو اس کا جواب آج ساٹھ برس بعد زیادہ بلاغت کے ساتھ سمجھ میں آتا ہے۔ "ہندستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔" استرے کی لغوی اور استعاراتی معنویت عیاں ہے: سنگدلی اور مہارت سے کاٹنا، آدمی کا گلہ ہو، دوسروں کا حق ہو کہ آئین اور قانون! اسی طرح ایک پاگل کا درخت پر چڑھ کر یہ اعلان کرنا کہ "میں ہندستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں.....میں اس درخت پر ہی رہوں گا۔" انخلاع کی تمثیل اس سے بہتر کیا ہوگی! اور ایم۔ ایس۔ سی پاس ریڈیو انجینر کا باغ کی روش پر تمام کپڑے اتار کر، ننگ دھڑنگ گھومنا شروع کرنا، قبل منطق عہد میں پہنچنے کی تمثیل ہے۔ ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بے جا نہیں کہ پاگل خانے میں مریض نہیں، منحرفین رکھے جاتے ہیں ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل ایک درجے میں منحرفین ہیں۔ مریض اور 'پاگل منحرف' میں موٹا فرق یہ ہے کہ مریض اردگرد سے لاتعلق ہوتا ہے، وہ اردگرد میں رونما ہونے والے ان واقعات سے جو اس کے طبعی وجود پر اثر انداز نہیں ہوتے، ان کے سلسلے میں کسی ردعمل کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ دوسرے لفظوں میں وہ محض جسم کی سطح پر جیتا ہے، جب کہ پاگل اردگرد کے واقعات پر ردعمل ظاہر کرتا

ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا ردعمل، شعورِ عامہ سے مختلف ہوتا اور بعض صورتوں میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ اس کا ردعمل ایک طرح کا کوڈ ہوتا ہے، جس کی تفہیم کے لیے شعورِ عامہ کو ایک نئی، مگر اس کوڈ سے نشانیاتی سطح پر ہم آہنگ منطق وضع کرنا پڑتی ہے۔ تمام منحرفین بھی اپنے اعمال کی نئی منطق پیش کرتے ہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں کئی کوڈ ہیں۔

منٹو کے اس افسانے میں پاگل خانہ، مریضوں کی جائے پناہ یا علاج گاہ نہیں، منحرفین کا مستقر ہے! یہ وہ سب لوگ ہیں جو اپنے عہد کے 'خداؤں' سے الگ اور انحراف پسندانہ زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ ان میں بھی 'خدا' بننے کی صلاحیت ہے اور اسی بنا پر قید ہیں۔ افسانے میں یہ Mythos محض اتفاق سے پیش نہیں ہوا کہ "ایک پاگل ایسا بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب ایک روز بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندستان میں تو اس نے حسبِ عادت قہقہہ لگایا اور کہا 'وہ پاکستان میں ہے نہ ہندستان میں۔ اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں دیا۔" آخر پاگل پن میں خدا کے ساتھ تماثل کیوں؟ یقیناً اس کی گہری نفسیاتی اور ثقافتی وجہ ہے۔ پاگل پن میں 'اختیار اور اقتدار' کی ثقافتی علامتیں، نفسیاتی صداقت بن کر اپنا اظہار کرتی ہیں۔ ڈیوڈ کوپر نے میشل فوکو کی معروف کتاب پاگل پن اور تہذیب کے پیش لفظ میں برسبیل تذکرہ نہیں، سوچ سمجھ کر لکھا ہے کہ

"Madness, for instance, is a matter of voicing the realization that I am(or you are) Christ."

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل تقسیم کے واقعے پر ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔ اور ایک متبادل نقطۂ نظر (Counter View) پیش کرتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر اس عہد کی سماجی اور سیاسی تاریخ کے اس خلا کو بھرتا ہے، جو اس عہد کے خداؤں نے اپنے فیصلوں کے ذریعے پیدا کر دیا تھا۔ یہ پاگل اس عہد کی تاریخ کا متبادل بیانیہ لکھتے ہیں۔ اور اس بیانیے کا ہیرو بشن سنگھ ہے!

بشن سنگھ کے پاگل پن کے بیانیے کا تجزیہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذہنی مریض نہیں، ایک دیدہ ور (Visionary) ہے، مگر ایک ایسا دیدہ ور جس کی دیدہ وری اور بصیرت، اپنے لسانی تشکیلی مرحلے میں مسخ ہو گئی ہے۔ چوں کہ اس کی دیدہ وری اپنی 'وجودیاتی سطح' پر سلامت ہے، اس لیے وہ اسے کام میں لاتا اور اس کی روشنی میں فیصلے بھی کرتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت اس کا آخری اقدام ہے۔ زمین کے اس ٹکڑے پر اوندھے منھ گرنا، جس کا کوئی نام نہیں ہوتا اور جس کے دونوں اطراف دو نئے ممالک ہیں، اس کا اختیاری فیصلہ تھا۔ اور یہی فیصلہ دراصل اس بحران سے نکلنے کا واحد حل تھا، جس میں بشن سنگھ تقسیم کی خبر سننے کے بعد گرفتار ہو گیا تھا۔

بشن سنگھ کے پاگل پن کے محرکات افسانے میں مذکور نہیں ہیں، بس یہ بتایا گیا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اس کی زمینیں تھیں۔ اچھا کھاتا پیتا زمیندار تھا کہ اچانک دماغ الٹ گیا۔ اس کے دماغ کے الٹنے کے واقعے کو پندرہ برس قبل بتایا گیا ہے۔ اس امکان کو بھی مسترد نہیں کیا جا سکتا کہ اس کے رشتہ داروں نے اس کی زمینوں پر قابض ہونے کے لیے اسے پاگل بنا کر، اسے موٹی موٹی زنجیریں پہنا کر پاگل خانے چھوڑ گئے ہوں۔ ہمارے یہاں ایسا اکثر ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ باتیں بشن سنگھ کے اس جملے میں نشانیاتی تجسیم پا گئی ہیں جو وہ اکثر بولتا ہے۔ "اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی لالٹین"۔ یہ بیان افسانے میں موتف کا درجہ رکھتا ہے۔ اس بیان کو ڈی کوڈ کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا گیا ہے کہ یہ شدید جذباتی کیفیت میں ادا کیا گیا، بے ربط اور بے معنی جملہ ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ بے ربط تو ہے، بے معنی نہیں۔ اس میں شعورِ عامہ کی سیدھی منطقی اور لسانی لکیر کو توڑا گیا ہے۔ اور یہ حکمتِ عملی ہے جس کے ذریعے بشن سنگھ اپنی دیدہ وری کو سلامت رکھنے میں کام یاب

ہوتا ہے۔ پہلے یہی دیکھیے کہ وہ اس جملے کا اظہار ایک سے انداز میں کرتا ہے۔ اس کے بے ربط جملے کی لسانی ترتیب قائم رہتی ہے اور جب وہ اس جملے کے آخر میں حک و اضافہ کرتا ہے تو یہ بھی معنی خیز ہوتا ہے۔

غور کریں تو "اوپڑ دی گڑ گڑ" کے الفاظ ایسے صوتیوں کا مجموعہ ہیں، جن کے معانی زبان کی سیمانٹکس کے بجائے محض اس کے صوتی اثرات سے اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ اور یہ اثرات تشدد کے ہیں۔ یہ الفاظ بشن سنگھ کو پہنائی گئی موٹی موٹی زنجیروں سے واضح کنایاتی رشتہ رکھتے ہیں۔ بے دھیانا کا لفظ ان بے بصر لوگوں کے لیے ہے، جو بشن سنگھ کی بصیرت کے ادراک سے قاصر ہی نہیں، اس کے مخالف بھی ہیں۔ ابتدا میں یہ بے بصر لوگ اس کے رشتہ دار ہیں، جو اسے پاگل خانے چھوڑ گئے تھے اور ہر مہینے اس سے ملاقات کی غرض سے آتے تھے۔ اور بعد میں وہ لوگ جو اسے سرحد پر لے جاتے ہیں۔ منگ، بشن سنگھ کی روح کے مطالبے کا اعلامیہ ہے۔ وال اس دیوار کا سیدھا سادا اسمی قائم ہے، جو دو ملکوں، دلوں اور روحوں کے درمیان کھینچی گئی تھی۔ لالٹین کو بغیر کسی رد و کد کے بشن سنگھ کی روح میں روشن دیے کا استعارہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ بشن سنگھ کی روح کا سب سے بڑا مطالبہ ہی یہ ہے کہ یہ دیا نہ بجھے۔ ظاہر ہے یہ بات افسانے میں براہ راست نہیں کہی گئی۔ دیکھیے: بشن سنگھ کے جملے یا افسانے کے موقف میں جب بھی تبدیلی ہوتی ہے، وہ اس کے آخری حصے میں ہوتی ہے۔ صرف لالٹین کا لفظ بے دخل ہوتا ہے۔ غور کیجیے اس کو بے دخل کون سے الفاظ کرتے ہیں۔ پاکستان گورنمنٹ اور گورو جی خالصہ اینڈ واہے گورو جی کی فتح۔ لالٹین کی بے دخلی پہلی بار اس وقت ہوتی ہے جب پاکستان گورنمنٹ اسے سرحد پار بھیجنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ اور دوسری بار جب اسے خدا بننے والا پاگل کے حوالے سے بتایا جاتا ہے کہ وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کی جگہ کا تعین اس لیے نہیں کر سکا کہ وہ بہت مصروف تھا اور اسے بے شمار حکم دینے تھے۔ لہٰذا لفظ لالٹین کی Displacement کا محرک دونوں جگہ 'طاقت' ہے: سیاسی اور مذہبی طاقت۔ افسانے میں بشن سنگھ کا بہ طور ہیرو کارنامہ یہ ہے کہ وہ طاقت کی ان دونوں صورتوں کے آگے جھکنے سے انکار کرتا ہے۔ یعنی اپنی روح میں روشن لالٹین کی حفاظت اپنی جان پر کھیل کر کرتا ہے۔ اور ایک ایسے انداز میں اپنی جان دیتا ہے، جس کی علامتی معنویت گہری ہے، اتنی ہی گہری جتنی ایڈی پس کے آنکھیں پھوڑنے کی ہے۔ اس کا پندرہ برس تک اپنے پاؤں پر کھڑا رہنا، اس کی استقامت کو ہی ظاہر کرتا ہے۔ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ اپنے رشتہ داروں سے ملاقات کے روز بشن سنگھ کیوں اچھی طرح نہاتا تھا، تیل لگا کر کنگھا کرتا تھا اور اپنے وہ کپڑے پہنتا تھا جو وہ کبھی استعمال نہیں کرتا تھا؟ اس کا صاف مطلب ہے کہ وہ اپنی (یا اپنے موقف) کی استقامت کا اعلان ان کے سامنے کرتا تھا۔ پاگلوں کی ایک قسم مالیخولیا کی ہوتی ہے۔ یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو مینیا قسم کے پاگلوں کے برعکس اپنی قوت متصورہ کے انتشار کا شکار نہیں ہوتے۔ بشن سنگھ بھی انتشار کا شکار نہیں۔ اگر ہوتا تو اس کی حرکات اور بیانات میں اس انتشار کا اظہار ضرور ہوتا۔ اس کے کردار کی استقامت ہی خاردار تاروں پر گر کر جان دینے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

اب اس افسانے کے تفہیم کی تعمیم کریں تو یہ باتیں سامنے آتی ہیں:

☆ آدمی اپنے وجود کی شناخت 'فطری' انداز میں کرتا ہے۔ اس کی دھرتی اور اس سے وابستہ کلچر اسے فطری طریق سے پہچان دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وجود کی شناخت کا عمل فلسفیانہ اور تجریدی نہیں۔

☆ وجود کی شناخت جب فطری طریق سے ہو تو اس کا تحفظ انسان کی سب سے بڑی وجودی ذمے داری بن جاتا ہے۔ فلسفیانہ یا تجریدی انداز میں طے کی گئی اپنی شناخت پر سمجھوتا کیا جا سکتا ہے، اس میں تبدیلی کی جا سکتی، اس کی جگہ شناخت کا کوئی دوسرا متن یا ورژن قبول کیا جا سکتا ہے۔ یعنی اس صورت میں طاقت کی کسی شکل کے آگے جھکا جا سکتا ہے، مگر 'فطری طریق' سے حاصل کی گئی شناخت ہر نوع کی طاقت کے آگے جھکنے سے انکار کرتی ہے۔

یہ "اصول" ظاہر ہیں، افسانے کے داخلی تناظر کے پابند ہیں۔ انھیں آفاقی اور لازمانی اصولوں کے طور پر پیش کرنا ایک جسارت ہی ہوگی۔ افسانے کا داخلی تناظر نوآبادیاتی ملک کی آزادی اور تقسیم ہے۔ لہٰذا وجودی شناخت کے یہ اصول اسی تناظر میں تشکیل پاتے اور اپنی معنویت متعین کرتے ہیں۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ اس اصول کا جتنا مستحکم (اپنے تناظر کے اندر) علم یہ افسانوی بیانیہ مہیا کرتا ہے، کوئی دوسرا متن مہیا کرنے کا اوّل دعوا نہیں کرسکتا اور اگر کرتا ہے تو اسے منطقی اور تجربی استناد میں سے محض ایک حاصل ہوتا ہے۔

اب آئیڈیالوجی!

اردو کے بیش تر مابعد جدید نقادوں کی یہ رائے گونج پیدا کر رہی ہے کہ ہر ادبی متن آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔ اس باب میں ان کی دلیل یہ ہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہوتی ہے اور ادبی متن چوں کہ زبان کے ذریعے قایم ہوتا ہے، اس لیے اس میں آئیڈیالوجی کا عمل دخل لازمی ہے۔ بہ ظاہر یہ رائے ٹھیک ٹھاک وزنی لگتی ہے، مگر اصل میں یہ آئیڈیالوجی کی نوعیت اور کارفرمائی کی پے چیدہ صورتوں سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے۔ دیکھیے، اگر آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہے تو پھر اس کا عمل دخل ہر قسم کے لسانی اظہار میں (ادبی، صحافتی یا عام روزمرہ) ہونا چاہیے۔ اور اس بات کو قبول کرنے کا مطلب اپنی آزادی کے ہر امکان کا انکار اور یہ تسلیم کرنا ہے کہ پوری سماجی اور ذہنی زندگی آئیڈیالوجی کے ناقابلِ شکست شکنجے میں گرفتار ہے۔ آئیڈیالوجی زبان میں ہی لکھی ہوتی، مگر پوری زبان میں نہیں، اس کی بعض صورتوں میں لکھی ہوتی ہے۔ خاص طور پر ان صورتوں میں، جن میں اشیا، اشخاص اور تصورات کے سلسلے میں ایک ترجیحی، اقداری سلسلہ، بیّن یا مخفی طور پر موجود ہو، یا ان صورتوں میں، جہاں چیزوں کو تارمخی اور اسرار آمیز بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ اگر کوئی افسانہ نگار زبان کی انھی صورتوں کو بروئے کار لائے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اس نے آئیڈیالوجی کو ہی پیش کیا ہے۔ بیش تر ترقی پسند اور جدید/علامتی افسانہ اس اعتبار سے آئیڈیالوجیکل ہے کہ اس میں زبان کی مخصوص اقداری صورتوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ تاہم افسانے میں آئیڈیالوجی کی پیش کش کا ایک اور انداز بھی ہے۔ اس میں آئیڈیالوجی کی ترجمانی کے بجائے اسے اور اس کی حکمت عملی کو منکشف کیا جاتا ہے۔ پہلی صورت میں افسانہ نگار آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے، خواہ وہ اس سے واقف ہو یا نہ ہو۔ اور دوسری صورت میں وہ آئیڈیالوجی کی "چیرہ دستیوں" کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس کی قابلِ رشک مثال پریم چند کا کفن ہے!

آئیڈیالوجیکل افسانوی متن بھی "سٹوری" اور "ڈسکورس" کی ثنویت رکھتا ہے۔ اور آئیڈیالوجیکل مطالعے میں دونوں یکساں طور پر اہم ہوتے ہیں۔ کبھی صرف کہانی آئیڈیالوجی کو پیش یا منکشف کر دیتی ہے اور کبھی ڈسکورس کے غائر تجزیے سے ہی آئیڈیالوجی تک پہنچا جا سکتا ہے۔ اور کبھی دونوں کو برابر اہمیت دینا پڑتی ہے۔ کفن میں دونوں یکساں اہم ہیں۔

کفن ہمہ بین واحد غائب کے "نقطۂ نظر" میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ اصولی طور پر یہ نقطۂ نظر اس بیانیے کے لیے موزوں ترین ہے، جس میں راوی خود کو غیر جانب دار رکھنا چاہتا اور افسانوی عمل کو یہ آزادی دینا چاہتا ہے کہ وہ خود اپنی منطق کے تحت جاری رہے۔ عام طور پر یہ نقطۂ نظر سماجی نوعیت کے بیانیوں میں اختیار کیا جاتا ہے۔ اور جہاں بیانیے کی نوعیت شخصی ہو یا سماجی بیانیے کو شخصی تجربے کے استناد کے ساتھ پیش کرنا مقصود ہو وہاں واحد متکلم کا "نقطۂ نظر" برتا جاتا ہے۔ مگر ضروری نہیں کہ افسانہ نگار اس اصولی بات کا لحاظ رکھیں۔ کفن اگرچہ واحد غائب کے نقطۂ نظر میں لکھا گیا

ہے اور اس سماجی بیانیے کے لیے یہی موزوں بھی تھا، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بیانیے میں راوی کئی مقامات پر خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا، مداخلت کرتا اور افسانوی عمل کو کنٹرول کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو ایک دوسرے انداز میں آئیڈیالوجی کو افسانے پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔ مثلاً مادھو اور گھیسو کے کرداروں کی وضاحت میں راوی کا یہ بیان اور خاص طور پر اس کا پہلا لفظ: "کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔" راوی کی اس خواہش کے زمرے میں آتا ہے، جو ان دونوں کی بدتر حالت کے بدلنے کے ضمن میں وہ اپنے دل میں رکھتا ہے۔ نیز وہ سادھوؤں کو ایک ترجیحی مقام دیتا ہے۔ اسی طرح مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کے تجزیے میں راوی کا یہ کہنا بھی افسانوی عمل میں مداخلت ہے: "ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔" ۔۔۔اس لیے کہ بیان کنندہ نہ صرف دو طبقات کا ترجیحی، اقداری بیانیہ پیش کرتا ہے بلکہ طبقات کے لیے جن صفات (تہی دماغ، فتنہ پرداز، شاطر) کا استعمال کرتا ہے، وہ بھی غیر جانب دارانہ نہیں، اقداری ہیں۔ یہ کفن کے قاری کو اصل افسانوی عمل سے باہر کرداروں کے بارے میں رائے قایم کرنے کی ترغیب دیتی ہیں۔

عام طور پر سمجھا گیا ہے کہ واحد غائب کے بیانیوں میں بیان کنندہ کی مداخلت کا امکان زیادہ ہوتا اور واحد متکلم کے بیانیوں میں یہ امکان کم ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ امکان دونوں جگہ یکساں ہے۔ مداخلت، تکنیکی طور پر متکلم یا غائب کا وہ بیان، وضاحت اور تعبیر ہے جو بنیادی افسانوی منطق کے لیے زاید اور غیر ضروری ہی نہ ہوں، اسے متاثر بھی کرتی ہوں۔ بیدی کا گرم کوٹ واحد متکلم میں لکھا گیا ہے، مگر اس میں بھی دو ایک مقامات پر متکلم مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔ مثلاً اس افسانے کا متکلم/راوی، گرم کوٹ کی خواہش کرتا ہے۔ یہ خواہش جس محرک (دوسروں کے سوٹ) کے تحت پیدا ہوتی ہے، اس کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ نئے کوٹ کی خواہش، دوسروں کے نئے کوٹ دیکھ کر ہی پیدا ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی اقرار کرتا ہے کہ اسے رفعتِ ذہنی سے زیادہ ورسٹڈ پسند ہے۔ اس کے باوجود اس کا یہ تبصرہ "نئے نئے سوٹ پہننا اور خوب شان سے رہنا ہمارے افلاس کا بدیہی ثبوت ہے۔" ناگوار حد تک غیر ضروری تبصرے کی ذیل میں آتا ہے۔

بہ ہر کیف، ابتدائی صفحات پر راوی کی مداخلت کے بعد اور آگے کفن آئیڈیالوجی کو منکشف کرتا ہے، بنیادی افسانوی منطق کو پورے فنی وقار کے ساتھ قایم رکھتے ہوئے! کفن کا موضوع "بنیادی انسانی خواہش" ہے۔ وہ بنیادی خواہش، جو حقیقی نہیں، مگر اسے کچھ ایسے تاریخی عمل کے ذریعے سماج میں رائج کر دیا گیا ہے کہ لوگ اسے فطری سمجھتے اور خود کو اس کے سپرد کر دیتے ہیں۔ یہی نہیں وہ اس خواہش کا ایسا اسرار آمیز تصور بھی رکھتے ہیں کہ اس کی تکمیل کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد قرار دیتے ہیں۔ اور اسی پر بس نہیں، وہ اپنی زندگی کے اس بڑے مقصد کی تکمیل کے لیے اپنی دست رس میں اور دست رس سے باہر، ہر چیز کو داؤ پر لگانے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ اور جب ان کی مراد بر آتی ہے تو وہ "ارتفاع" کے غیر معمولی تجربے سے بھی گزرتے ہیں۔ اور اس سارے عمل میں وہ بنیادی خواہش کے حقیقی اور آئیڈیالوجیکل ہونے کی رمز سے ناآگاہ رہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہاں سوال آئیڈیالوجی کے چھوٹے بڑے ہونے کا نہیں، اس کی کارکردگی کا ہے۔ بعض اوقات آئیڈیالوجی بڑی ہوتی، وسیع انسانی طبقے کی حقیقی فلاح کی ضامن ہوتی ہے اور کبھی یہ چھوٹی ہوتی اور ایک اقلیتی گروہ کے وقتی مفادات کا ایجنڈا رکھتی ہے، دوسروں کے مفادات کی قیمت پر۔ یہی صورت ادبی آئیڈیالوجی کی ہوتی ہے۔ بہ ہر کیف ان سب صورتوں میں اس کی کارکردگی یکساں ہوتی ہے۔ جو لوگ اور ادبا آئیڈیالوجی کے زیرِ اثر

ہوتے ہیں،وہ اسے 'حقیقی انسانی صورتِ حال' سمجھ کراس سے معاملہ کرتے ہیں مگرانسانی شخصیت میں آئیڈیالوجی کے آسیب نما عمل دخل کو ادبی متن منکشف کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ کفن ایک ایسا ہی ادبی متن ہے!

کفن کی کہانی مادھو اور گھیسو (باپ بیٹے) کی اس بنیادی خواہش کی تکمیل کی کہانی ہے، جو ایک خاص سماجی نظام میں انسانوں کی "روح" کی عظیم طلب بن جاتی ہے۔ یہ ایک طبقاتی سماجی نظام ہے: محنت کرنے والوں اور محنت کا استحصال کرنے والوں پر مشتمل طبقاتی نظام، جو بہ ہر حال ایک تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، تاریخی قوتوں پر ایک طبقے کے اجارے کے نتیجے میں! ایسے نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے، طے ہوتے ہیں۔ جب یہ مقاصد طے ہو جاتے ہیں، آئیڈیالوجی مستحکم ہو جاتی ہے تو مذکورہ طبقاتی نظام کو 'فطری انداز' میں مستحکم ہونے کی سہولت از خود حاصل ہو جاتی ہے۔۔۔ مادھو اور گھیسو کی بنیادی خواہش یا ان کی "روح" کی طلب بھی وہی ہے جو غالب طبقے نے بہ طور آئیڈیالوجی سماج میں رائج کی ہے: عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت۔ طبقاتی سماج میں اس مسرت کا حصول، زندگی کی سب سے بڑی قدر بن جاتا ہے۔

مادھو اور گھیسو کے پاس کچھ نہیں، جس کا استحصال کیا جا سکے، نہ مال اور نہ محنت! اور نہ وہ مرتبے اور اختیار کی طاقت ہے کہ وہ دوسروں کا استحصال کر سکیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ استحصال کی خواہش ہی سے بے نیاز ہیں۔ وہ محروم طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور لگتا ہے کہ ان کی محرومی ایک ایسا خلا بن گئی ہے جسے سماج کی حاوی آئیڈیالوجی بھر رہی ہے۔ چناں چہ دیکھیے کہ وہ طبقاتی درجہ بندی میں سب سے نچلے درجے پر ہیں، مگر اپنے نقطۂ نظر اور عمل کے اعتبار سے بالائی طبقے میں شامل ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اور عمل ٹھوس مادی بنیاد کی عدم موجودگی کے سبب ایک طرح کا باطل شعور اور بھونڈی نقل ہیں۔ بدھیا کی تکلیف سے لاپروا ہو کر آلو بھون کر کھاتے چلے جانا اور ایک دوسرے سے بڑھ کر کھانے کی حرص میں مبتلا ہونا، اور پھر کفن کے پیسوں سے دارو پینا، یہ بالائی طبقے کی استحصالی روشوں کی بھونڈی نقل ہی ہیں۔

آئیڈیالوجی کے نقطۂ نظر سے، افسانے کا سب سے اہم حصہ آخری ہے جہاں مادھو اور گھیسو شراب کے نشے میں دھت دکھائے گئے ہیں۔ کفن کے پیسوں سے خریدی گئی شراب پی کر وہ "ارتفاع" کے "غیر معمولی تجربے" سے گزرتے ہیں۔ یہ ان کی زندگی کا سب سے بڑا تجربہ ہے، جس کی تمنا انھیں ہمیشہ رہی۔ ان کے بے ساختہ اظہارات سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مراد، عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت کا حصول ہی ہے: "مرتے مرتے ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کرگئی۔" اور "ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اسے پن نہ ہوگا؟"...... یہ تجربہ ارتفاعی اس مفہوم میں ہے کہ وہ "گہری مسرت" محسوس کرتے ہیں۔ تاہم اتنی ہی گہری، جتنی ان کی "روح" ہے۔ نشان خاطر رہے کہ یہ "مسرت" فقط شراب کے نشے سے طاری ہونے والی بے خودی کا دوسرا نام نہیں ہے، بلکہ ان کی داخلی بے داری کا نام ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس تجربے کے نتیجے میں ان کی "بہترین ذہنی صلاحیتیں" بے دار ہو گئی ہیں اور وہ اس سماج پر تنقیدی رائے ظاہر کرنے لگے ہیں، جس کی وہ خود پیداوار ہیں۔

"کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کفن چاہیے۔"

"کفن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر کو جل ہی جاتا کچھ بہو کے ساتھ نہ جاتا۔"

"ہاں بیٹا بے کنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں.....وہ بے کنٹھ میں نہ جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں مندروں میں جل چڑھاتے ہیں۔"

کہا جا سکتا ہے کہ یہ سارے تبصرے اس احساسِ گناہ کو مٹانے کی عقلی کوشش ہیں جو بدھیا کے کفن کے پیسوں کو عیاشی پر لٹانے کا نتیجہ تھا۔ گویا ان کے اندر اس قدر تو انسانیت باقی ہے کہ وہ اپنے اعمال کے خیر یا بد پر مبنی ہونے کا احساس کر سکتے ہیں۔ ایک حد تک یہ بات ٹھیک بھی ہے، مگر یہ بھی دیکھیے کہ وہ اپنے احساسِ گناہ کو مٹانے کے لیے کس قسم کی کوشش کر رہے ہیں؟ وہ اپنے عمل کی تعبیر کے ذریعے ایک التباس پیدا کر رہے ہیں۔ بالکل ویسا ہی التباس، جیسا آئیڈیالوجی پیدا کرتی ہے۔ آئیڈیالوجی، کسی عقیدے، نظریے کو فطری اور تاریخی بنا کر پیش کرتی ہے، حالاں کہ وہ فطریا اور تاریخی ہوتے نہیں۔ لہٰذا ان کا فطری ہونا التباس ہی ہے۔ کفن میں بھی باپ بیٹا اپنی گفت گو سے یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں، جیسے ان میں انسانیت باقی اور وہ بنیادی انسانی اقدار کا علم رکھتے اور اپنے باطن میں ان کی پاس داری کی مبہم سہی، خواہش ضرور رکھتے ہیں۔ شاید اپنے دگرگوں اور ناموافق حالات کی بنا پر وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل میں ناکام رہے ہیں، لیکن یہ ساری کوشش، واضح سماجی تجزیوں کے باوجود باپ بیٹے کے عمل کے "عیاشانہ اور مسرفانہ پہلوؤں" کے کسی بھی درجے کے دفاع میں ناکام ہے۔ تاہم ان پر تعبیر اور تبصرے کا ایک پردہ ضرور ڈالتی ہے!

☆☆☆

نظم

عذرا پروین

ہمیشہ کی طرح اس برس بھی
تمام کوؤں کے جھنڈ 'کوئل کٹ' پہ قابض
خوشی سے پاگل پھدک رہے ہیں
وہ فتح پر خوب اچھل رہے ہیں
اداس کوئل کہ جس کے سینے میں ہوک بن کے
تراش کوئل کہ جس کی شہ رگ پہ کوک بن کے
ہزار نغمے دھڑک رہے ہیں،
پری میں ننھی سریلی دلکش دھنیں سمیٹیں
سپاٹ نیلے فلک کو چپ چپ نہارتی ہے
جو کہ رہا ہے
خموش رہنا، کبھی نہ کہنا کہ جب بھی کوئل کی کوک
گونجی، یہ آپ اپنا ٹکٹ سیانوں سے چھین لے گی
کہ جیتے جی کیا تری چہک کو ترا گھروندہ
وہی گھروندہ
تو ہی ہے جس گھر کا رنگ و روغن
تو جس کا محور بنی ہوئی ہے تو جس میں زندہ چنی ہوئی ہے
ہے جس کی دیوار و در بھی تو ہی
ہے جس کا فرش اور چھت بھی تو ہی
وہ گھر وہ تیری چہک کا مدفن
وہ جیتے جی کیا تری چہک کو رہا کرے گا؟
رہا ہوئی تو یہ گھر، گھروندہ یہ تب بھی کیا یوں ہی سجا رہے گا؟
جو ہو رہا ہے، وہی رہے گا
تری صدا اب فلک ادھر تک نہ جا سکے گی

☆☆

سرپرست: سید محمد علی کاظمی
(سابق ایڈوکیٹ جنرل، حکومت اتر پردیش)

مشیر خاص: سید محمد جلال کاکوی (آسنسول)

Published by: ARSHIA PUBLICATIONS,Dilshad Colony,DELHI-110095

ISBN: 978-93-81029- 86-2

اشاعت: ستمبر ۲۰۱۳ء، سلسلہ نمبر: ۸، سرورق آرٹ: حنیف راے، کمپوزنگ: پہچان کمپیوٹرز، الہ آباد

قیمت: فی شمارہ ایک پچیس سو روپے	Rs 125/-
چار شماروں کے لئے: چار سو روپے	Rs 400/-
پاکستان: فی شمارہ تین سو روپے	Rs 300/-
چار شماروں کے لئے: ایک ہزار دو سو روپے	Rs 1200/-

برطانیہ، یوروپی ممالک: پچاس امریکی ڈالر یا چالیس پونڈ

مراسلت کا مستقل پتہ:

Pahchaan Publications
1, BARAN TALA , ALLAHABAD-211003(U.P)

رجسٹرڈ، کوریئر، منی آرڈر بھیجنے کا پتہ:

Pahchaan Publications
9. Kanpur Road
Adjunct: 30/22, P.D.Tondon Road, ALLAHABAD-211001(U.P)

E mail: choudhry.pah786@gmail.com
kitabisilsilapahchaan@gmail.com
contact: 09305981574,08765626481

☆ اس شمارہ کے مشمولات میں اظہار کردہ خیالات ونظریات سے ادارہ پہچان کا متفق ہونا ضروری نہیں۔۔ کسی بھی متنازع فیہ تحریر/اقتباس کے لئے صاحب قلم خود ذمہ دار اور جواب دہ ہے۔

☆ ڈاکٹر زیب النساء سعید ادارے کی اعزازی خدمت گار ہیں۔ ادارتی معاملات کی کوئی جواب دہی ان پر یا ادارے کے سرپرست یا مشیر خاص پر عاید نہیں ہوگی۔ ادارتی معاملات کی تمام جواب دہی صرف نعیم اشفاق پر عاید ہوگی۔

☆ کسی بھی قسم کی قانونی چارہ جوئی کے لئے صرف الہ آباد کی عدالتیں ہی مجاز ہوں گی۔

☆ 'پہچان' ایک غیر کاروباری کتابی سلسلہ ہے۔ اردو زبان وادب کی خدمت ہی اس کا اصل مقصد اور مشن ہے۔

☆ 'پہچان' میں اشاعت کے لئے اپنی تخلیقات بھجوانے کے بعد کسی دوسرے رسالے کو نہ بھجوائیں۔ اگر آپ اشاعت کا زیادہ انتظار نہیں کر سکتے تو براہ کرم ادارہ پہچان کو مطلع کر دیں۔

پرنٹر، پبلشر، ایڈیٹر نعیم اشفاق نے عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی ۹۵ کے زیر اہتمام چھپوا کر ۱۔ برن تلہ الہ آباد۔ ۳ سے شائع کیا۔

کتابی سلسلہ
پہچان
ترتیب:
زیب النساء سعید • نعیم اشفاق